

**«Поп Федор по реклу христианин».
Выдающийся московский распевщик
XVI – начала XVII в.***

Впервые о деятельности Федора Крестьянина (Христианина) исследователи узнали в 1846 г., когда было открыто знаменитое «Предисловие, откуда и от какого времени начало быти в нашей Русской земли осмогласное пение» – сочинение по истории русского церковно-певческого искусства XVII в., написанное с участием учеников мастера и упоминанием его имени¹. С тех пор в труды о древнерусской музыке Крестьянин вошел как автор распевов, служивший при дворе царя Ивана Грозного. Исследователи, изучавшие древние певческие рукописные сборники, встречали произведения мастера, сообщали об их существовании². Позже ученые стали указывать точное местонахождение песнопений, вводя их в научный оборот, сопровождая замечаниями и комментариями, предлагая свою методику их анализа³. Отметим, что документальных источников о жизни и деятельности выдающегося распевщика почти не сохранилось, поэтому основные сведения о нем дают нам письменные па-

* Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ, проект № 07-06-96014.

¹ Опубликовано в работе: *Ундольский В. М.* Замечания для истории церковного пения в России. М., 1846. С. 21–22.

² См., например: *Смоленский С. В.* Общий очерк исторического и музыкального значения певческих рукописей Соловецкой библиотеки. Казань, 1887. С. 8; *Металлов В. М.* Очерк истории православного церковного пения в России. М., 1915. С. 47–48.

³ См., например: Памятники русского музыкального искусства / публ., расшифр. и исслед. М. В. Бражникова. М., 1974. Вып. 3; *Гусейнова З. М.* К вопросу об атрибуции памятников древнерусского певческого искусства // Источниковедение литературы Древней Руси. Л., 1980. С. 203; *Фролов С. В.* «Большой» роспев Федора Крестьянина // ТОДРЛ. Л., 1981. Т. 36. С. 295–307; *Парфентьева Н. В.* Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI–XVII вв. (На примере произведений выдающихся распевщиков). Челябинск, 1997.

© Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В., 2009

мятники повествовательного характера, музыкально-теоретические трактаты, ремарки, сопровождающие его произведения в певческих рукописях.

Среди повествовательных источников особую ценность представляет рассказ о мастере в уже упомянутом «Предисловии...». Из этого памятника мы узнаем о событиях раннего периода жизни Федора Крестьянина. Причем сообщаемые сведения отличаются исключительной достоверностью, так как находят подтверждение в различных, в том числе и документальных, источниках.

Как следует из «Предисловия...», сам Федор Крестьянин «ска-зывал свои учеником, что в Велицем Нове граде были старья мастера Сава Рогов да брат его Василий, во иноцех Варлам», что у «Савы были ученики: вышереченный поп Феодор по реклу Христианин, да Иоанн Нос, да Стефан прослутием Голыш»⁴. Нам не известно, откуда происходил Федор Крестьянин, но начальный этап его певческой деятельности, как видим, связан с Новгородом Великим, с училищем церковного пения Саввы Рогова, где будущий мастер постигал профессиональные тонкости искусства. Несомненно, Савва Рогов являлся одним из лучших дидаскалов-учителей в Российском государстве той эпохи. В «Предисловии...» перечисляются его ученики, которым суждено было сыграть выдающуюся роль в развитии русской средневековой музыки и ее основных художественных направлений – школ. В творческом общении, прежде всего – со всеми этими людьми, формировалось мастерство будущего распевщика.

Учитель Федора Крестьянина Савва Рогов и брат его Василий происходили из второго по величине города Новгородской земли – Корелы. Точно сказать, когда они поселились в Новгороде и когда начал свою педагогическую деятельность Савва, мы не можем. Учитывая все данные о знаменитых учениках Саввы, можно полагать, что они пребывали в его училище примерно в конце 30-х – первой половине 40-х гг. XVI в.

Василий Рогов, обучавшийся тонкостям певческого искусства, вероятнее всего, также у своего старшего брата Саввы, вскоре после этого (но не позднее начала 1550-х гг.) принял постриг и но-

⁴ Цит. по списку: РНБ. Q.1.1101. Л. 201 об.

вое имя Варлаам. Очевидно, с Федором Крестьянином они были близки по возрасту. Во всяком случае, Варлаам вряд ли был старше Федора более чем на 5 лет. Выдающиеся способности к овладению не только обычной, но и музыкальной грамотой, обнаружившиеся у Крестьянина в училище Саввы Рогова, позволили ему начать духовную карьеру первоначально, видимо, в сане дьякона. В начале 1560-х гг. в жизни обоих мастеров произошли важные изменения. Варлаам стал игуменом одного из крупнейших на Руси монастырей – Кирилло-Белозерского. Примерно тогда же Федор Крестьянин должен был получить сан «попа», так как по законодательству того времени поставление в священники могло быть совершено не ранее достижения претендентом тридцатилетнего возраста⁵.

В дальнейшем жизнь Варлаама Рогова была наполнена разнообразными событиями. В 1578 г. в монастырскую казну он внес установленную сумму на сорокоусты – 20 алтын (0,6 руб.) «по брате своем, по Саве», т. е. на чтение молитв в течение 40 дней со дня смерти дидаскала⁶. Таким образом, монастырские документы сообщают нам дату кончины учителя Федора Крестьянина и других выдающихся мастеров певческого дела. Варлаам Рогов пережил своего старшего брата и учителя на 25 лет. За это время он побывал настоятелем Кирилло-Белозерского и Владимиро-Рождественского монастырей, а в 1587 г. был поставлен в архиепископы Ростовские. В этом сане в 1589 г. в Москве он участвовал в избрании первого патриарха всея Руси, и в том же году сам был возведен патриархом в ростовские митрополиты. Присутствовал Варлаам Рогов и на московском соборе 1598 г., избравшем на царство Бориса Годунова, и расписался на обороте утвердительной грамоты. Умер он 25 марта 1603 г. и был похоронен в ростовском Успенском соборе⁷.

Произведения Варлаама Рогова, очевидно, первыми исполняли хоры возглавлявшихся им монастырей, а позже – ростовский ар-

⁵ См.: Стоглав. 3-е изд. Казань, 1911. Гл. 25. С. 59.

⁶ См.: РГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 208. Л. 36 об.

⁷ О нем, например, см.: *Парфентьев Н. П.* Выдающийся деятель русской музыкальной культуры XVI века Василий (Варлаам) Рогов // *Выдающиеся русские музыканты XVI–XVII вв. : избр. науч. ст. / сост. и вступ. ст. Н. В. Парфентьевой.* Челябинск, 2005. С. 22–30. Здесь же имеется обзор трудов других авторов.

хиерейский хор. Напомним, в «Предисловии...» отмечается, что Варлаам «пети был горазд, знаменному, и трестрочному, и демественному пению был распевщик и творец»⁸. Следовательно, мастер создавал свои произведения не только в обычном стиле знаменного распева, но и стиле Демества, причем одноголосного и многоголосного – трехстрочного. Жизнь распевщика более всего была связана с Кирилло-Белозерским и Соловецким монастырями. Вполне возможно, что среди песнопений безымянных кирилловского и соловецкого распевов есть и его творения. Будучи главой крупных российских монастырей, а затем одной из самых значительных епархий, Варлаам часто бывал в Москве, участвуя в церковных соборах, делах общегосударственного значения. Несомненно, здесь он встречался с Федором Крестьянином, находившимся в ту пору на придворной службе, и его учениками, которые проявляли интерес к «Варламовским» произведениям⁹.

Однако вернемся к «Предисловию...», в котором говорится также, что в Великом Новгороде у Саввы Рогова вместе с Федором Крестьянином прошли обучение певческому искусству «Иоанн Нос да Стефан прослутием Голыш»¹⁰.

Названный последним в этом ряду мастеров Стефан Голыш, покинув Новгород, «хождаше по градом и учаше учеников в Усольстей стране. И у Строгановых учил Иоанна по реклу Лукошко, а во инецах бысть Исаия. И дидаascal его, Стефан Голыш, много знаменного пения распел. А последи его, Стефана, ученик его Исаия тот вельми много знаменного пения распространил и наполнил»¹¹. С именами обоих выдающихся мастеров, Стефана Голыша и Ивана (Исаия) Лукошкова, о которых записано в «Предисловии...» со слов Федора Крестьянина, связано становление особого творческого направления в духовной музыке России XVI–XVII вв. – школы Усольского мастеропения. Деятельность и творчество распевщи-

⁸ РНБ. Q.1.1101. Л. 201 об.

⁹ Самого Варлаама также не могли не интересовать распевы столичных мастеров. Этот интерес передался и клирошанам – певчим хоров Кирилло-Белозерского и Соловецкого монастырей, включавших эти распевы в свои рукописные сборники.

¹⁰ РНБ. Q.1.1101. Л. 201 об.

¹¹ Там же. Л. 201 об. – 202.

ков Усольской (Строгановской) школы в значительной мере исследованы¹².

Что касается Ивана Носа, еще одного сотоварища Федора Крестьянина по новгородскому периоду жизни, то сведений о нем сохранилось совсем мало. Возможно, сразу после обучения у Саввы Рогова он, как и Стефан Голыш, ходил «по градом», занимаясь обучением певческому искусству или какой-либо иной работой, которую мог выполнять грамотный человек. В документах Иосифо-Волоколамского монастыря имеются сведения о деятельности Ивана Носа в качестве «молодого» монастырского слуги. Известно, что этот монастырь содержал крупное хозяйство, располагая многими селами и промыслами, вел торговлю. Различными отраслями хозяйства ведали монастырские старцы, но для надзора за хозяйством отдельных сел нанимались грамотные люди, не являвшиеся монахами. Обычно их именовали «монастырскими слугами», реже – «приказщиками», «ключниками». Так, 26 ноября 1548 г. монастырский казначей Лаврентий «давал ключи» слугам, в том числе «в село Отчищево Ивану Носу – ключ, как было за Васильем за иконником»¹³. Эта запись является первым упоминанием Ивана Носа в монастырских документах. Интересно, что он заменил на службе представителя *художественной профессии* – мастера-иконописца. В апреле 1549 г. среди «молодых слуг» Носу выдали жалованья около 40 алтын. В последующее время он назначался в разные села (Ивановское, Луковниково, Новое). Иногда ему доверяли получение жалованья на службу – дворника и дворницу, «истобников»¹⁴. В документах Иосифо-Волоколамского монастыря Иван Нос в последний раз упоминается в феврале 1557 г., когда истек его очеред-

¹² См., например: *Парфентьев Н. П.* Усольская школа в древнерусском певческом искусстве XVI–XVII вв. и произведения ее мастеров в памятниках письменности // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985. С. 52–69; *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI–XVII вв. Челябинск, 1993; *Парфентьева Н. В.* Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI–XVII вв. ... В этих трудах имеется историографический обзор работ других авторов.

¹³ РГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. № 1. Л. 28.

¹⁴ См.: Там же. Л. 28 об., 64, 79 об., 103, 139 об.

ной срок службы¹⁵. В монастырских документах дальнейшего времени сведений о нем мы не обнаружили. Лишь в описи монастырской библиотеки 1573 г. отмечена данная им вкладом *певческая* книга «Ермолой»¹⁶. Но установить, когда был сделан вклад, невозможно (наиболее ранняя из сохранившихся описей датируется 1545 г., т. е. временем до появления Ивана Носа в монастыре). Следующие сведения об Иване Носе относятся уже к периоду их совместного пребывания с Федором Крестьянином в Александровской слободе.

В новгородский период жизни Федор Крестьянин, возможно, был знаком и с еще одним выдающимся распевщиком, о котором своим ученикам он поведал следующее: «А Псалтырь распета в Великом Нове граде. Некто бысть инок именем Маркел, прослутием Безбородой, и он-де ее распел. Да он же сложил канон Никите, архиепископу Новгородскому, вельми изящен»¹⁷. О самом распевщике сохранилось мало сведений. Не позднее 1552 г., будучи уже монахом, по «повелению» всероссийского митрополита Макария он создал житие Саввы Сторожевского, вошедшее в Великие Миней Четьи. В 1555 г. Маркел сопровождал в Москву архиепископа Новгородского, участвовавшего в поставлении в казанские архиепископы игумена новгородского Хутынского монастыря. По возвращении мастер сам был поставлен в настоятели этой обители. В октябре 1557 г., оставив свой пост, Маркел ушел «на покой» в Антониев монастырь, где пробыл 6 месяцев и написал житие и канон св. Никите Новгородскому (который Федор Крестьянин оценивал как «вельми изящен»), после чего поехал в Москву. О московском периоде жизни мастера ничего не известно. Вероятно, он был значительно

¹⁵ См.: РГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. № 1. Л. 150.

¹⁶ См.: Книжные центры Древней Руси: Иосифо-Волоколамский монастырь как центр книжности / отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., 1991. С. 89.

¹⁷ РНБ. Q.1.1101. Л. 202. По свидетельству другого источника, Маркел Безбородый кроме Псалтыри «положил» на крюковую нотацию «в нашей Русей земле просиявшим бесчисленными чудесы мужем и женам, иже именуются новые чудотворцы, и иным же славники, а иным с литиями с хвалитными стихеры и с величанием полные празднества от сентября до конца августа» (цит. по: *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. М., 1928. С. 139).

старше Крестьянина и его сотоварищей и вскоре по приезде в столицу скончался¹⁸.

Федор Крестьянин не случайно отметил в творчестве Маркела Безбородова создание певческого варианта Псалтыри. Известно, что по текстам Псалтыри издревле обучались грамоте. Краткие, но емкие по содержанию стихи-псалмы познавательного и нравственного значения быстро запоминались вместе с их написанием. Это свойство песнопений, по-видимому, должно было способствовать ускорению овладения и нотной грамотой. В певческих рукописях начиная со второй половины XVI в. часто встречается «Псалтырь певчая», представляющая собой «роспетые» избранные стихи из псалмов кафизм 1–8, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 19, 20-й. Как правило, полностью все они включались в особый раздел певческой книги «Обиход». До сих пор не обнаружено указания на то, что эти песнопения положены на музыку Маркелом Безбородым. Но, как замечает Н. Д. Успенский, «никаких свидетельств о работе над Псалтырью других мастеров пения не имеется»¹⁹. Творчество Маркела пришлось на то время XVI в., когда авторство произведений еще не принято было указывать.

Анализ цикла кафизм, предпринятый Н. Д. Успенским, показывает, что над ним работал выдающийся распевщик, достигший высокой степени интонационной выразительности и владевший разнообразными художественными средствами. Ряд композиционных принципов позволяет признать «Псалтырь певчую» и как учебное пособие²⁰. Интересно, что в 1551 г. московский собор Стоглав постановил отдавать детей в училища «на учение грамоте и на учение книжного писма, и церковного *петия псалтырнаго* (курсив наш. — Н. П. Н. П.), и чтения наложного»²¹. Возможно, Маркел Безбородый

¹⁸ См. о нем также: Писатели и книжники XI—XVII вв. // ТОДРЛ. Л., 1985. Т. 40. С. 131–132; Былинин В. К. Русские акростиhi старшей поры (до XVII в.) // Русское стихосложение: традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 224–226; Парфентьев Н. П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв. Школы. Центры. Мастера. Свердловск, 1991. С. 33–34 и др.

¹⁹ Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1973. С. 154–155.

²⁰ См.: Там же. С. 154–170.

²¹ Стоглав. С. 60.

распел «Псалтырь...» до 1551 г., и с ней успел познакомиться митрополит Макарий, готовивший решения собора. Очевидно, «Псалтырь певчая» использовалась мастерами-дидасками в обучении. Позже Федор Крестьянин по-своему будет распевать некоторые строки псалмов, привлекая этим внимание московских певчих дьяков.

Отмеченный нами круг мастеров пения, творческая деятельность которых оказала влияние на Федора Крестьянина уже в Новгороде Великом, конечно, далеко не полон. С некоторыми из них он будет встречаться и в дальнейшем.

Следующий период жизни Федора Крестьянина связан не просто с государевым двором, а с пребыванием последнего в Александровской слободе. В «Предисловии...» особо отмечается, что «тот Иоанн Нос да поп Федор Крестьянин» жили во времена царя Ивана Васильевича и были «с ним в любимом его селе, в слободе Александрове»²².

Как известно, Иван Грозный, покинув Москву, окончательно переехал в свое «любимое село», Александровскую слободу, в декабре 1564 г. Россию ждали ужасы опричнины, а Слобода стала ее фактической столицей. Здесь в составе двора оказался знаменитый хор государевых певчих дьяков. Сюда потянулись новые, «худородные», слуги царя. Нет ничего удивительного, что здесь появился Федор Крестьянин, прозвище которого выдает его «низкое» социальное происхождение. Находясь в Александровской слободе и продолжая войну с Ливонией, царь Иван во второй половине 60-х – начале 70-х гг. часто выезжал в Новгород Великий, где «усердно молился» в местных храмах, занимался «распоряжением полков» и искоренением «измены»²³. В таких поездках царя сопровождал и хор певчих дьяков. Так, находясь с царем Иваном в Новгороде, 23 июля 1571 г. во время шествия с иконами пели каноны и «стихи многии дияки московский», а затем в Софийском соборе они же «пели богородичны»²⁴. Очевидно, во время такой поездки царь и познакомился с искусством Федора Крестьянина, взяв затем его в Слободу. Поп Федор, скорее всего, был определен на службу в царский

²² РНБ. Q.1.1101. Л. 201 об.

²³ См.: Карамзин Н. М. История государства Российского. 5-е изд. СПб., 1845. Т. 9. Стб. 69 и др.

²⁴ См.: ПСРЛ. СПб., 1841. Т. 3. С. 165.

«домовый» Троицкий храм, который в Слободе был местом основной службы государевых певчих дьяков (в Москве они служили при государевом домовом Благовещенском соборе).

Был ли Федор Крестьянин принят на царскую службу раньше Ивана Носа, мы не знаем. Судя по более поздним документам, Носа, в отличие от имеющего церковный сан Крестьянина, зачислили в штат государевых крестовых дьяков, выполнявших певческие и другие функции во время «домашней молитвы» царя в его покоях или в особой Крестовой палате²⁵. В штатной росписи этих дьяков от 20 марта 1573 г. распевщик единственным из девяти лиц назван полным именем – Иван Юрьев Нос²⁶. Царь Иван «пометил» ему «свое жалование». В штате своих сотоварищей мастер занимал четвертое место, а по размерам его денежный оклад был третьим. Однако именование его с отчеством, несомненно, свидетельствует, что к тому времени он пользовался значительным авторитетом при дворе. Из «Предисловия...» известно, что в Слободе он «распел» Триоди, а такоже «святым многим стихеры и славники», «богородичны и крестобогородичны минейныя»²⁷. Однако ни одного произведения этого мастера в певческих рукописях не найдено. По всей вероятности, время их создания не выходит за рамки XVI в., поэтому они пополнили круг безымянных песнопений. Пробуждение интереса к авторскому творчеству пришлось на самое начало XVII столетия. Активное его формирование у придворных певчих связано с именем Крестьянина, с его деятельностью непосредственно в Москве.

По свидетельству «Предисловия...», после пребывания в Слободе Крестьянин «был zde, в царствующем граде Москве, славен и пети горазд знаменному пению, и мнози от него научишася»²⁸.

²⁵ В декабре 1533 г., в день смерти великого князя Василия Ивановича, в его «комнате» крестовые дьяки пели заутреню, часы, каноны «и вся отпеша, яко же бе и при живом» (Царственная книга, то есть Летописец царствования царя Иоанна Васильевича. СПб., 1769. С. 32). О крестовых дьяках также см.: *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты Российского государства XVI–XVII вв.: государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. Челябинск, 1991. С. 54–55 и др.).

²⁶ См.: *Альшиц Д. Н.* Новый документ о людях и приказах Опричного двора Ивана Грозного после 1572 г. // Исторический архив. М.; Л., 1949. Т. 4. С. 35.

²⁷ РНБ. Q.1.1101. Л. 202.

²⁸ Там же. Л. 201–201 об.

С переездом двора в Москву основным местом службы Крестьянина становится государев Благовещенский собор. Лучшие в России мастера «певческого дела» – государственные певчие дьяки – опекались Крестьянином. Для их хора он создавал свои распевы, обучал молодых певцов. Авторитет распевщика и дидакала среди дьяков был огромен, его называли «учителем», «мастером». При дворе его простонародное прозвище было заменено более общим – Христианин. О том, как протекала деятельность Федора Крестьянина при хоре государевых дьяков, дают представление сохранившиеся записи песнопений и их фрагментов, выполненные одним из певцов и сопровождающиеся иногда довольно пространными ремарками. Датированные записи относятся к 1598–1607 гг., охватывая последнее десятилетие жизни мастера.

Вероятно, большую часть времени певчие главного хора России проводили на службе. При царском дворе существовала особая «певческая палата», где дьяки находились в часы, когда не были заняты выполнением своих обязанностей. В этой палате певцы отдыхали и работали, пополняя свой репертуар песнопений и распевов, выписывая и заучивая при помощи мастера пространные «разводы» сложных знамен и мелодических формул. Здесь они нередко получали «корм и питье», писали «казенные певческие переводы». Обучение грамоте и искусству пения молодых певчих обычно проводилось в другом помещении²⁹.

Живую атмосферу всего происходящего в «певческих палатах» и передают упомянутые записи. Так, 27 ноября 1598 г. под руководством Федора Крестьянина дьяками было «пето» несколько песнопений для усвоения разводов сложных знамен и формул, а также, по всей вероятности, и особых «мастерских помет», уточнявших высотное соотношение знаков и бытовавших в среде придворных певчих. В качестве первого примера был исполнен конец славника 8-го гласа «Душеполезную совершивше четверодесятницу» – строка «Приходи во имя Господне царь Израилево» с пространным внутрислововым распевом последнего слова (59 знаков). Об этом распеве «мастер [Крестьянин] сказал: Сия фита громогласная»³⁰.

²⁹ См.: Парфентьев Н. П. Профессиональные музыканты Российского государства ... С. 103 и др.

³⁰ РГАДА. Ф. 188. № 1576. Л. 1.

Сам славник на богослужении исполнялся в субботу Лазареву, в канун Вербного воскресенья, на шестой неделе Великого поста, т. е. весной. Пение его в ноябре, очевидно, носило чисто учебный характер.

Изучение древних певческих рукописей показывает, что «разводные» списки славника появляются не ранее начала XVII в.³¹ Певческая практика и особенно обучение молодых певцов требовали от дидаксов не только «изустной» передачи навыков выпевания сложных мелодических формул, но и фиксирования их разводов непосредственно в записях песнопений. Авторские особенности этих разводов теперь ясно проявлялись, ценились учениками и более широкими кругами современников, став одним из ведущих творческих принципов распеващиков³².

Разводные записи славника «Душеполезную совершивше четверодесятницу», имеющие различные варианты распевов, появились еще при жизни Федора Крестьянина. Записи эти выполнены известным теоретиком певческого искусства клирошанином Кирилло-Белозерского монастыря Христофором в 1604 г. Инок поместил в сборник своего письма два распева славника (без названия и «большим знаменем»), а также отдельно его «конец», исполнявшийся «на произволе» (по желанию)³³. Отметим, что мелодическое содержание всех трех вариантов заключительной строки славника из сборника Христофора отличается от варианта, «петого» с певчими дьяками Федором Крестьянином. Это дает нам основание предполагать, что мастер демонстрировал придворным певцам собственный распев фиты громогласной. Появившиеся после Крестьянина разводы также отличаются от его варианта 1598 г., однако в них можно

³¹ В более ранних списках формулы даны в начертаниях. См., например: РГБ. Ф. 304. № 409 (XV в.). Л. 214–215 об.; Ф. 113. № 240 (3-я четв. XVI в.). Л. 449; РНБ. К. Б. № 581/838 (нач. XVI в.). Л. 356–357; № 652/909 (1558 г.). Л. 74 об. – 75; Титов. № 3636 (1-я четв. XVI в.). Л. 211–212 об.; Погод. № 380 (4-я четв. XVI в.). Л. 356 об. – 357.

³² Подробнее см.: *Парфентьева Н. В.* Творчество мастеров древнерусского певческого искусства ...

³³ См.: *Христофор*. Ключ знаменной, 1604 / публ. и пер. М. Бражникова, Г. Никишова; коммент. и исслед. Г. Никишова // Памятники русского музыкального искусства. М., 1983. Вып. 9. С. 145, 275.

обнаружить мелодические участки, близкие или идентичные распеву мастера³⁴.

Вслед за строкой славника дяками, очевидно, тогда же, 27 ноября 1598 г., было «пето» две стихиры евангельские – 5-я и 10-я (соответственно на 5-й и 6-й гласы). В записи оба песнопения также даны в подробнейшем изложении с раскрытием мелодического содержания не только лицевых и фитных формул, но и сложных знаков, причем иногда сверху над их начертаниями³⁵.

Другие записи певчего дяка, который тщательно собирал то, что исполнял Крестьянин (в том числе его собственные произведения), также указывают, при каких обстоятельствах и когда удалось зафиксировать песнопения. Вот некоторые из сопровождающих записи пометок: «Мастер пел, Христианин, лета 7108 [1600] марта 21», «Мастер пел надвое, да что в ряду, то-де и мастерство»; «Взято у Иосифа, Христианина глаголемое» (1605); «Сие ирмосы прибылныя взяты у Христианина, а писал он их сам на столпцы, и знамя наложил на них он вновь» (1606); «Мастер пел так в 7115 [1607] году», «Се Христианин пел, а я назнаменил»; «Мастер пел весь стих 4-м гласом, конец – 8 гласом»; «7115 [1607] августа в 4 день, вторник, Христианин пел так ученикам»³⁶.

В ряде записей упоминаются сыновья мастера Федор и Иван как последователи дела отца: «Сии стих взят у Христианина, знамя сына его Федора, а развел-де он его»; «Се дал ему молодой Федор своей руки Фитник»; «Сын Федор пел так... Иван сын пел так... Мастер сам пел так...»³⁷. По всей вероятности, «молодой» Федор был старшим сыном мастера. В 1584–1585 гг. он числился дяконом того же государева Благовещенского собора, в котором сам

³⁴ См., например: РГБ. Ф. 304. № 445. Л. 299 об. – 301 об.; № 449. Л. 305 об. – 308 об.; РНБ. Соф. № 480. Л. 230–231; ГИМ. Син. пев. № 59. Л. 48–50 об. Все рукописи датируются первой половиной XVII в.

³⁵ См.: РГАДА. Ф. 188. № 1576. Л. 1–7.

³⁶ Там же. № 1585. Л. 1; № 1589. Л. 1; № 1586. Л. 1; № 1584. Л. 4 об.; № 1588. Л. 1; № 1574. Л. 66. См. также: *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство ... С. 97 и др.; *Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Хроника творческой деятельности Федора Крестьянина в 1598–1607 гг. // *Культура и искусство в памятниках и исследованиях* : сб. науч. тр. Челябинск, 2006. Вып. 4. С. 100–129.

³⁷ РГАДА. Ф. 188. № 1579. Л. 1–1 об., 8; № 1591. Л. 1.

Крестьянин служил попом. В январе 1585 г. царь Федор пожаловал его сукнами за то, что «на часах» в Рождество Христово и Крещение он «кликал» Многолетия³⁸. В упомянутых записях за 1607 г. сохранился в его распеве «стих», посвященный «Трем святителям», – «Покрово твои пречистая»³⁹. Второй сын Крестьянина, Иван Федоров сын Попов, в 1584–1585 гг. числился в 6-й, «меньшой», станице государева хора, среди начинающих карьеру певчих дьяков-подростков. В этом хоре он прослужил до 1635 г., участвуя в исполнении песнопений во время церемоний государственного значения, например на коронациях Василия Шуйского и Михаила Романова, на «поставлении» патриарха Филарета, во время «государевой царской радости» – свадеб, крещений наследников и т. д. С 1617 г. сын мастера сам упоминается среди певцов, которые «учили петь маленьких певчих дьяков»⁴⁰.

Бурные события начала XVII в. не обошли и Федора Крестьянина. В некоторых из них ему пришлось участвовать. К маю 1606 г. он становится протопопом Благовещенского собора, а следовательно, в соответствии с древней традицией, – духовником царя. В это время престол занимает Лжедмитрий I. Его бракосочетание состоялось 7 мая. Среди прочих протопоп Федор приглашал лжецаря в подготовленный для обряда Успенский собор и, «сняв с себя ризы», переносил туда из дворца «корону». По окончании «обедни» он же совершил обряд венчания⁴¹. После 1607 г. в документальных записях имя Крестьянина не упоминается. Очевидно, это был последний год его жизни.

Обучая государевых певцов, все глубже постигая основы певческого искусства, Федор Крестьянин, как и другие русские дидакалы, создавал собственные распевы, а также «разводы» (толкования) сложных музыкальных оборотов-формул и отдельных «строк» песнопений. Все это получило признание у его современников. Произведения мастера распространились в списках первой половины XVII в. Пожалуй, не было такой древнерусской певческой книги,

³⁸ См.: ДАИ. СПб., 1846. Т. 1. С. 197.

³⁹ См.: РГАДА. Ф. 188. № 1579. Л. 8.

⁴⁰ Подробнее о нем см.: *Парфентьев Н. П.* Профессиональные музыканты Российского государства ... С. 332–333.

⁴¹ См.: РГАДА. Ф. 156. № 6. Л. 2 об. – 6.

на избранные песнопения которой он не создал бы свои версии распевов.

Из песнопений Стихираря внимание распевщика привлекли славники из литургических циклов на великие праздники: «Всечестное твое Рождество» (Рождеству Богородицы), «Давыдо провозгласи» (Введению Богородицы во Храм), «Во вертепо воселился еси» (Рождеству Христову)⁴². Для произведения русских гимнографов в честь князей Бориса и Глеба «Придете новокрещении русии собори» Крестьянин также выполнил свой вариант распева⁴³. Постная часть Стихираря в творчестве мастера представлена распевами к стихире «Видящи тя тварь» (на Великий пост), задостойнику «Светися, светися, Новии Иеросалиме» и кондаку «Аще и во гробо сниде» (на Пасху)⁴⁴. Особое место среди стихирарных песнопений занимает цикл «Тропари ердынския» (Богоявлению)⁴⁵.

Еще один цикл песнопений в распеве Крестьянина дошел до нас в двух списках с указанием «Сие Ирмосы прибылныя...»⁴⁶. В него вошли песнопения книги Ирмологий «Провидя духоме Аввакумо», «Огненный ум», «Ангеломо отроки», «Цареских детеи молитва», «Тя паче ума» (глас 5, песни 4, 5, 7–9) и «Из чрева адова» (глас 8, песнь 6). Предварительное исследование показало, что мастер распел не нотированные ранее песнопения, взяв их, по-видимому, из древних непевческих книг.

Обращался Федор Крестьянин и к певческой книге Обиход, содержащей песнопения, наиболее часто употреблявшиеся

⁴² См.: РНБ. Соф. № 492. Л. 347; ИРЛИ. Браж. № 25. Л. 202 об. – 203 об.; РГБ. Ф. 304. № 429. Л. 354 об. – 355.

⁴³ См.: РГБ. Ф. 178. № 766. Л. 339–339 об.

⁴⁴ См.: РНБ. Сол. № 690/751. Л. 117; РГАДА. Ф. 188. № 1585. Л. 1; РГБ. Ф. 304. № 429. Л. 206 об.

⁴⁵ См.: РГАДА. Ф. 188. № 1584. Л. 1–2. См. также: *Парфентьева Н. В.* Певческий цикл «Тропари Иорданские» в распеве московского мастера XVI в. Федора Крестьянина // Традиции и новации в отечественной духовной культуре: сб. материалов Четвертой Южно-Урал. межвуз. науч.-практ. конф. Челябинск, 2007. С. 3–20; *Ее же.* Образно-смысловое содержание цикла «Тропари Иорданские» московского мастера Федора Крестьянина (ум. ок. 1607 г.) // Вестн. Южно-Урал. гос. ун-та. Сер.: Социально-гуманитарные науки. Челябинск, 2008. Вып. 11. С. 54–71.

⁴⁶ РГАДА. Ф. 188. № 1586. Л. 1–2.

(«обиходные») в богослужении. В разделе Литургии находим его распевы к песнопениям «Да молчит всяка плоть человека» (исполнялось вместо Херувимской песни) и «Воскресни Боже» (вместо Аллилуйи)⁴⁷. Для особой части службы – Полиелея – он создал распев к прокимну «Хвалите имя Господне»⁴⁸. Внимательное изучение небрежно выполненных или плохо сохранившихся ремарок к песнопениям, например к стиху «Блажен непорочен» и возглашению «Хвалите имя Господне. Аллилуйя», записанных одним из певчих дьяков, также позволяет связать их распевы с именем мастера⁴⁹.

Для певческого Октоиха мастер заново «распел» блаженну 1-го гласа «Снеди ради»⁵⁰. Но, пожалуй, вершиной творчества Крестьянина является величественный цикл «Стихиры евангельские» из 11 песнопений в стиле Большого распева⁵¹. Как правило, этот цикл помещался в качестве особого раздела Октоиха.

Впервые изучение «Стихир евангельских» в авторской интерпретации («переводе») Федора Крестьянина было предпринято М. В. Бражниковым. Ученый опубликовал этот уникальный памятник древнерусского церковно-певческого искусства, дал расшифровку песнопений, исследовал их музыкально-поэтическое содержание⁵². Он считал, что Крестьянин был автором композиции стихир и полностью создал их распевы. Однако рассмотрение цикла в контексте более широкого круга источников показало, что само авторство знаменитого распевщика представляет собой чрезвычайно сложное явление⁵³.

⁴⁷ См.: ГИМ. Син. пев. № 1357. Л. 23–24 об.; Увар. № 695. Л. 43.

⁴⁸ См.: РНБ. Кир. Бел. № 642/889. Л. 100.

⁴⁹ В записях соответственно указано: «Се Християнин пел, а я назнаменил (т. е. записал его распев нотными знаками. – *Н. П., Н. П.*)» (РГАДА. Ф. 188. № 1584. Л. 4 об.); «Лета 7113 [1605] марта в 15 день, на 5 недели св. Поста, в пяток, взято у Иосифа, Хрес[тианиново] г[лаго]лем[ое], а он взял у Офони Ворогова» (Там же. № 1589. Л. 1).

⁵⁰ См.: РГАДА. Ф. 188. № 1574. Л. 116.

⁵¹ См.: ИРЛИ. Усть – Цилем. № 404. Л. 236–261.

⁵² См.: Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3.

⁵³ См.: *Парфентьева Н. В.* Творчество мастеров древнерусского певческого искусства ... С. 125–141.

Сравнительный поформульный анализ списков «Стихир евангельских» по рукописям XI–XV вв.⁵⁴ показал, что изначально на Руси песнопения были представлены в сложном силлабо-мелизматическом стиле. Выявлена формульная структура композиционного решения стихир. Установлено также, что все их списки в той или иной степени имеют общие архитепические формулы. Уже в древнейший период «Стихиры евангельские» представляли собой сложные песнопения, изобилующие «змийцевыми» комплексами, начертаниями фит, внутрислоговыми разводами. На протяжении XV в. каждый новый вид графического оформления песнопений имел связи с предыдущим периодом развития. При этом удаленность от архетипа нарастала. Яркий перелом в эволюционном развитии на основе архетипа наступил в 80-е гг. XV в., когда распевщики придали стихирам большую распевность. Главное отличие списков этого периода – появление большого количества новых змийцевых формул, которые можно классифицировать как лицевые. Они преобразовали стиль из силлабо-мелизматического в мелизматический (Большой распев). Теперь именно лица преобладают и становятся наравне с фитами главными структурными элементами. Певческие варианты 80-х гг. XV в. стали основой для формирования в дальнейшем единого, назовем его *типовым*, распева, просуществовавшего в рукописях до последней четверти XVI столетия⁵⁵. Возможно, этот отправной вариант был создан неким «зело мудрым дьяконом из Твери»⁵⁶.

⁵⁴ РНБ. Q.п.1. № 32 (Рубеж XI–XII вв.). Л. 121 об.; Q.1.94 (Серед. XV в.). Л. 234 об. – 235; РГБ. Ф. 304. № 22 (1380 г.). Л. 136; № 407 (1437 г.). Л. 119; Ф. 304. № 408 (1474 г.). Л. 106; № 412 (80-е гг. XV в.). Л. 198 об. – 204 об.; № 417 (80-е гг. XV в.). Л. 428 об. – 433 об.

⁵⁵ См., например: РНБ. Погод. № 329 (нач. XVI в.). Л. 158 об. – 159; Титова. № 3636 (перв. пол. XVI в.). Л. 31–32; ГИМ. Увар. № 692 (сер. XVI в.). Л. 135–136; Чудов. № 61 (сер. XVI в.). Л. 347–348; РГБ. Ф. 113. № 257 (до 1552 г.). Л. 428–430; № 240 (до 1569 г.). Л. 104–105; и др.

⁵⁶ Напомним, что в известном «Предисловии, откуда и от какого времени начало быти в нашей Русской земли осмогласное пение» есть загадочная фраза о том, что Крестьянин «сказывал» ученикам «про Стихеры евангельские: был де некто во Твери дьякон зело вельми мудр и благоговейн, тот де распел Стихеры евангельские» (Ундольский В. М. Замечания для истории церковного пения в России. С. 21–22).

Таким образом, на протяжении четырех веков музыкальная графика «Стихир евангельских» развивалась в сторону усложнения начертаний и увеличения количества формул, несущих тайнозамкнутость. Так сложился тайнозамкнутый типовой вариант в стиле Большого распева, изобилующей при исполнении внутрислоговыми распевами формул. В записи же он представлял собой цепь тайнозамкнутых начертаний попевок, лиц и фит. Данный типовой вариант стал основой дальнейшего развития стихир. Именно на его материале сложился авторский «перевод» московского распевщика Федора Крестьянина.

К началу 80-х гг. XVI в. в записи распева «Стихир евангельских» предпринимается его «поновление». Выполнить сложнейшую задачу изложения музыкального содержания тайнозамкнутых начертаний мелодических формул «дробным знаменем» можно было только с участием мастера или мастеров, обладающих уникальными познаниями в области теории древнерусской музыки. Столь грандиозную работу (а она коснулась 167 формул цикла «Стихир евангельских») должен был предпринять крупный и авторитетный певческий центр, располагающий высокопрофессиональными творческими силами и собранием рукописных материалов. В то время таким центром мог быть двор Ивана Грозного. «Стихиры евангельские» исполнялись не только в богослужениях, но и в театрализованных действиях, во время торжественных выходов царя⁵⁷. Развитие церемониальности в жизни двора потребовало более частого исполнения стихир и записи в более доступной форме. Вероятно, ранний разводный вариант их распева стал плодом творчества мастеров Московской певческой школы при активном участии ее ведущего дидакала и распевщика Федора Крестьянина. Первоначальная попытка «поновления» типового распева состояла в изложении дробным знаменем 167 формул, в преобразовании 103 и в обновлении 18 формул. Процесс раскрытия сложных мелодических формул не был единовременным. Заданный высокопрофессиональным певческим центром, он нарастал и проходил в несколько этапов, нашедших свое выражение в записях распева «Стихир евангельских» разной степени разводности.

⁵⁷ См., например: *Парфентьев Н. П.* Древнерусское певческое искусство ... С. 65.

Итак, как следует из проведенного исследования, творческая интерпретация стихир опиралась на могучие корни, уходящие в XI–XII вв. Древнейшие записи отразили архетип распева. Именно тогда оформилось местоположение основных лицевых и фитных формул, кулизных кадансов. Затем в 80-е гг. XV в. (возможно, «дьяконом из Твери», о котором своим ученикам рассказывал сам Федор Крестьянин) распеву было придано новое звучание. Рукописи зафиксировали этот распев в виде типовой модели, ставшей основой для авторского «перевода» Крестьянина. К началу 80-х гг. XVI в. была проведена грандиозная работа по раскрытию певческого значения значительного числа мелодических формул, а в ряде случаев и по преобразованию некоторых из них, что привело к обновлению музыкально-графического и частично интонационного облика распева стихир.

Сопоставив начертания формул тайнозамкнутых типовых списков с их разводами из «перевода» Крестьянина, мы пришли к выводу, что формульная структура не может в полной мере считаться плодом творчества выдающегося московского распевщика. Исследования на основе метода поформульного анализа⁵⁸ показали, что она сложилась задолго до времени деятельности известного мастера. Что же тогда является плодом его творчества, почему в рукописи данный вариант обозначен его именем?

Исследование показало, что стихиры состоят из ясно очерченных формул. Начертания этих формул сложились ранее, чем родился Федор Крестьянин. Заслуга мастера в том, что он, обладая выдающимися познаниями в области теории и практики древнерусского певческого искусства, смог изложить, или «развести», сложные начертания этих формул в виде длительных формульных разводов более простым, «дробным», знаменем. Как правило, в распеве Крестьянина формулы сохранены, в редких исключениях он расширял, например, финальные строки за счет обновления формульного строения. Редкие случаи внесенных им изменений на уровне преобразующей

⁵⁸ О методе поформульного анализа см.: *Парфентьев Н. П.* О совершенствовании метода исследования произведений мастеров древнерусского музыкально-письменного искусства // *Традиции и новации в отечественной духовной культуре* : сб. материалов Второй Южно-Урал. межвуз. науч.-практ. конф. Челябинск, 2005. С. 4–10.

и обновляющей вариантности свидетельствуют о планомерной авторской работе по приданию произведению более распевного характера. В каноническом искусстве выполнить такую сложную художественную задачу мог лишь такой искусный мастер, как Федор Крестьянин.

Из сказанного можно сделать вывод, что Федор Крестьянин на основе уже сложившейся ранее формульной композиции создал собственную версию распева стихир. Она отличается от существовавших списков тем, что тайнозамкнутые начертания и даже сложные знаки мастер развел «дробным знаменем», а также внес «поновения» на уровне вариантности внутреннего порядка как в разводы, так и в подводы формул. Цель работы мастера состояла в упорядочении исполнения распева путем толкования сложных формульных комплексов в русле традиций придворного Государева хора певчих дьяков. Он блестяще выполнил задачу «истолкования», передачи в записи сложнейшего музыкально-интонационного содержания формул. Для большей художественной выразительности в передаче идейно-смыслового содержания молитвословного стиха он усилил распевность ряда фрагментов, например кульминационное звучание ключевых слов, за счет нарастания мелизматике. Его перевод закрепился в практике и стал образцом для последующих поколений.

В условиях средневекового канонического искусства было естественным стремление музыкантов как можно точнее следовать интонационно-ритмическому архетипу или единому распеву той или иной формулы. Возникшие различия могли быть результатом целенаправленной творческой работы мастеров местных певческих школ или последствием таких причин, как несовершенство беспометной крюковой нотации, тайнозамкнутость начертаний, отдаленность музыкальных центров и т. п. Важно другое – эти различия, кажущиеся нам сегодня незначительными, едва уловимыми, древними распевщиками-теоретиками, певцами, переписчиками книг строго фиксировались как *авторские*. Поэтому при изучении произведений древнерусского певческого искусства необходимо руководствоваться эстетическими взглядами и требованиями средневекового музыканта. Активная деятельность распевщиков по созданию собственных разводов к сложным знаменам,

лицам, фитам, «строкам мудрым» представляет собой складывавшуюся индивидуальную теорию «мастеропения» и особый вид творчества. Без восстановления данной теории и применения ее в ходе анализа песнопений невозможно получить верные выводы о своеобразии произведений ведущих направлений и выдающихся мастеров русского средневекового музыкального искусства.

Как отмечалось, Федор Крестьянин, подобно многим другим дидаскалам, создавал не только собственные распевы, но и разводы (музыкальные толкования) к сложным знакам нотации для отдельных строк песнопений. В рукописях государевых певчих дьяков нередко приводятся примеры того, как Крестьянин пел ту или иную строку произведения. В середине XVII в. некоторые из авторских версий вошли в справочник «Выписка строкам мудрым» к Стихиарю праздничному⁵⁹. Умение раскрыть музыкальное значение тайнозамкнутых невмоформул (попевок, лиц и фит) также было обязательным для обучавших мастеров. В исключительных случаях складывались и авторские справочники. М. В. Бражников в рукописи первой половины XVII в. открыл «Фиты розводные, перевод Крестьянинов», куда вошли попевочные, лицевые и фитные разводы выдающегося распевщика для некоторых певческих книг⁶⁰. Отдельные варианты формульных разводов Федора Крестьянина можно встретить в справочных разделах певческих сборников XVII в.

Профессиональная музыкально-теоретическая эрудиция московского мастера была основана, прежде всего, на знании и умении раскрывать мелодическое значение обширнейшего фонда формул. Данный фонд составлял авторскую формульно-интонационную азбуку распевщика. Без знания особенностей распевания им попевок, лиц и фит изучение творчества прославленного мастера невозможно. Поэтому, приступая к исследованию творческого наследия Федора Крестьянина, необходимо сначала собрать воедино атрибутированные ему и разбросанные по различным рукописям XVII в. формульные начертания и их разводы, определить их особенности, сопоставив с разводами других авторов и школ. Эти выяв-

⁵⁹ РГАДА. Ф. 188. № 600. См. также: *Парфентьев Н. П.* Усольская школа ... С. 62.

⁶⁰ См. об этом: *Памятники русского музыкального искусства.* Вып. 3.

ленные в результате формульного сравнительного анализа особенности следует учитывать при атрибуции, анализе и расшифровке (переводе на современную нотацию) песнопений Федора Крестьянина. Инструментом такой аналитической работы и должна служить воссозданная певческая азбука мастера – совокупность знамен, попевок, лиц, фит, а также «строк мудрых».

Певческая азбука Федора Крестьянина реконструирована на основе рукописных источников XVII в. – справочно-теоретических руководств, включая Фитник самого распевщика, и авторских песнопений. В настоящий момент она состоит из 283 формул, представленных в виде начертания, развода и расшифровки, и еще 157 формул в виде начертания и крюкового развода (пока без расшифровки). Таким образом, в науке зафиксировано 440 формул, относящихся к творчеству Крестьянина⁶¹. Разводы данных формул представляют его работу по раскрытию тайнозамкнутых начертаний. Безусловно, познания распевщика в области теории древнерусского певческого искусства ни в коей мере не ограничивались данным числом формул, которые он с легкостью мог развести. Но тот факт, что реконструированная азбука содержит такой внушительный объем материала, свидетельствует о создании мастером собственной музыкальной теории, закреплённой в рукописных источниках XVII в. Своего рода энциклопедией лицевого и фитного пения Большого распева является упомянутый цикл «Стихиры евангельские» в его «переводе». На материале только этого грандиозного творения удалось реконструировать 19 попеточных, 279 лицевых и 80 фитных формул.

Структура реконструированной азбуки, отражающей музыкально-теоретические основы творчества Федора Крестьянина, следует строению древнерусских певческих руководств XVII в. и сформирована по восходящим уровням теоретического знания: попевки, лица, фиты. В каждом из этих разделов азбуки формулы выстраиваются по гласовой принадлежности. По аналогии с фундаментальным теоретическим трактатом XVII в. – «Извещением... желающим учиться пению» Александра Мезенца каждая отдельная формула в азбуке

⁶¹ См.: *Парфентьева Н. В.* Творчество мастеров древнерусского певческого искусства. С. 230–260, 273–292.

представлена в одной графе в виде тайнозамкненного начертания, а в другой – в виде его развода с подтекстовкой. Там, где возможно, развод расшифрован, переведен на нотолинейную запись (этого нет в «Извещении...»), но подобное изложение материала присутствует в известных двоезнаменных руководствах последней четверти XVII в.). Азбука сопровождается указателем источников для каждой формулы. Отметим также, что в азбуке представлены формулы Большого и Малого распевов Знаменного, или Столпового, стиля.

Однако к настоящему времени в ходе изучения творчества мастера впервые в науке удалось также представить авторскую путевую азбуку Федора Крестьянина. Благодаря выполненной реконструкции показана теоретическая база распевщика в области нового сложного стиля – *Путевого распева (Пути)*. Он свободно «разводил» начертания путевых формул – попевок и фит – столповым знаменем, передавая свое умение ученикам – государевым певчим дьякам. Полученный материал позволил дополнить азбуку мастера 51 формулой Пути⁶². Выполнена и реконструкция формульно-интонационной азбуки мастера *Демественного распева*. В ней пока 34 формулы, которые даны в виде тайнозамкненных начертаний, разводов Федора Крестьянина в сопоставлении с разводами мастеров Усольской (Строгановской) школы, представляющими собой варианты распева той же формулы. (Именно в таком сопоставлении приводятся разъяснения сложных знаков и формул Знаменного распева выдающимся теоретиком Александром Мезенцем в трактате «Извещение...» 1670 г.). Как и в предыдущих, в демественной азбуке Федора Крестьянина дан нотолинейный вариант разводов формул – расшифровка, выполненная по рукописным источникам второй половины XVII в.⁶³ Полученные справочные материалы и таблицы создают основу для более точных расшифровки и анализа

⁶² Подробнее см.: *Парфентьева Н. В.* Формульно-интонационная азбука московского распевщика XVI в. Федора Крестьянина // *Культура и искусство в памятниках и исследованиях* : сб. науч. тр. Челябинск, 2006. Вып. 4. С. 186–197.

⁶³ См. об этом: *Парфентьева Н. В.* К реконструкции авторской формульно-интонационной азбуки демественного распева московского мастера Федора Крестьянина (ум. ок. 1607 г.) // *Культура и искусство в памятниках и исследованиях* : сб. науч. тр. Челябинск, 2007. Вып. 5. С. 212–224.

произведений мастера, исследования теории авторского творчества и древнерусского церковно-певческого искусства в целом.

Изучение истории жизни и деятельности распевщика и дидака Фёдора Крестьянина показывает, что он был одним из самых выдающихся представителей профессионально-музыкального искусства России XVI – начала XVII в. Высокий природный дар, полученные у лучших учителей знания, знакомство с видными мастерами той эпохи и их произведениями позволили ему развить собственное творчество и заслужить признание у современников. Не случайно именно ему русские цари, начиная с Ивана Грозного, доверяли обучение и воспитание своих певчих дьяков. Выявленные к настоящему времени произведения Фёдора Крестьянина, разработанная методика анализа древних песнопений делают реальной возможность создания монографического труда по исследованию творчества одного из самых выдающихся распевщиков России XVI–XVII вв.

Л. И. Журова
Новосибирск

К вопросу о протографе Румянцевского сборника сочинений Максима Грека*

Сборник РГБ (Ф. 256. Собр. Румянцева, № 264, в 4-ю долю листа, 1551–1555 гг.), полуустав нескольких почерков (далее – *Р*), известен как прижизненное Румянцевское собрание сочинений Максима Грека в единственном списке. Он отличается кодикологической пестротой, бессистемностью и раритетностью состава, имеет авторскую правку, как и основные списки двух других собраний Святогорца: Иоасафовский (РГБ. Собр. МДА. Фунд. № 42, середина XVI в., далее – *И*) и Хлудовский (РГБ. Собр. Большакова, № 285, середина XVI в., далее – *Х*). Рукопись долгое время суще-

* Статья написана при финансовом содействии гранта Президента РФ для поддержки ведущих научных школ № НШ-991-2008-6.

© Журова Л. И., 2009